

Carlos Rincón

## LA VANGUARDIA EN LATINOAMERICA: POSICIONES Y PROBLEMAS DE LA CRITICA

Debo a la conjunción de una carta y de una conversación mi redescubrimiento de la vanguardia latinoamericana. La carta reposaba en el fondo de un anaquel, en una edificación no alejada de la que fue residencia de verano de Federico II de Prusia. La conversación tuvo lugar en una antigua construcción colonial, donde se sentía la presencia del mar y un puerto, frente a un muro blanco con media docena de pinturas de Lam. El hecho se produjo hará dos semanas, en marzo de este año de 1989.

Carlo Barck había encontrado hace muchos meses una carta escrita en la Pensione Milton, en la Via di Porta Pinciana en Roma, por Auerbach, en donde éste contaba el 23 de septiembre de 1935 a Benjamin, sobre sus vanos intentos para localizarlo tiempo atrás. Había llegado a sus oídos que en São Paulo, en la recién fundada USP – en donde más tarde trabajaron, entre otros, Braudel y Lévi-Strauss –, requerían un catedrático de literatura alemana; Auerbach, quien preparaba su emigración a Estambul, pensó en Benjamin. Cuando Carlo Barck me la enseñó, leí esa carta con asombro, casi con sobresalto. Tiempo después, en septiembre de 1988, con el Atlántico de por medio, tras de haber almorzado con Miguel Barnet, visité un día la Fundación Lam. Un especialista en su iconografía nos mostró acucioso, xilografías hechas poco antes de su muerte, para un relato de García Márquez. Fue un subterfugio para enfrascarse en una disquisición: nos quería dar su parecer sobre el puesto de Lam y de Matta con relación a los "calqueurs du rêve", con sus insólitos escenarios del mundo onírico (Tanguy, Magritte, Dalí), y a los seguidores de la "voie de l'automatisme", los pintores-poetas de la mano en estado salvaje (Masson, Ernst, Miro). Comenzó por el magma primitivo: hay que distinguir entre historia del arte surrealista e historia surrealista del arte. Barnet, sabiendo en dónde tenía que desembocar obligatoriamente ese discurso, lo dejó avanzar algunas

frases sobre especificidades y determinaciones, antes de interrumpirlo, con cordialidad:

Me parece que si quieres categorías para unificar, como tú dices, el corpus pictórico del surrealismo, ahí no más están el biomorfismo y la ilusión espacial, ¿no te parece? Resulta entonces que Lam y Matta renuevan el vocabulario del biomorfismo y Matta produce el único sistema espacial de importancia después de Chirico. Es lo que decían Alejo y Rubin. Pero, ¿viste tú la exposición de Rauschenberg? Lo que interesa en la vanguardia – si es que todavía algo interesa – es lo plural.

Hace dos semanas, mientras hojeaba publicaciones latinoamericanas, ya había olvidado la carta memorable de Auerbach a Benjamin. De la conversación mientras miraba los cuadros de Lam, retenía la afirmación final de Barnett, no las disquisiciones que la habían suscitado. El azar de magia y encuentro me deparó en el *Jornal do Brasil* del 22 de abril de 1989 un artículo sobre Walter Benjamin, Profesor de la USP<sup>1</sup>. Benjamin recorre un pasaje: va por la Rue Louvois, entra en él y sale a la Avenida Paulista. París era para Benjamin la ciudad convertida en biblioteca, aquel espacio en donde, como "iluminación profana" y componente de un "materialismo antropológico", se podía cumplir el descubrimiento de *le merveilleux quotidien*. Pensar a São Paulo como espacio de la lectura de Benjamin, resultó una forma de duelo. Entre los materiales que podía llevar en su maleta de exiliado, habrían estado algunos de sus textos mayores. Pensé en eso y en el Benjamin coleccionista. Pensé en el ensayo sobre Fuchs, pensé en una cita de Goethe que hace en él y en el comentario de Benjamin. La frase es de una conversación con el Canciller von Müller: "Todo aquello que ha tenido un gran efecto, ya no puede ser realmente juzgado". Benjamin agrega:

Ninguna frase es más adecuada para evocar la desazón que se halla al comienzo de toda visión histórica que tenga el derecho de llamarse dialéctica. Desazón por la exagerada exigencia a los investigadores de abandonar la tranquila posición contemplativa frente al objeto, para hacerse conscientes de la constelación crítica en que se encuentra justamente ese fragmento de pasado con, justamente, este presente.<sup>2</sup>

---

1 "Descoberta – Walter Benjamin, Professor da USP", en *Jornal do Brasil*, São Paulo, 22.04.1989.

2 W. Benjamin, *Angelus Novus, Ausgewählte Schriften*. Vol. II, Frankfurt am Main 1966, p. 303.

Entonces, como en la Noche del Islam que se llama la Noche de las Noches, el ensayo de Benjamin y el comentario de Barnett, *La manigua* de Lam y el *Verzauberter Wald* de Pollok se tocaron: creí captar la relación de ese recortado fragmento de pasado – "la vanguardia latinoamericana" – con el presente.

El narrador de *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* lee el "vasto fragmento metódico de la historia de un planeta desconocido", consignada en el libro *A First Encyclopedia of Tlön, Vol. XI Hlaer to Jangr*, reseña la discusión infructuosa sobre la existencia o no de los tomos anteriores y posteriores, la pesquiza inútil en bibliotecas de América y Europa en busca de ellos, y anota en seguida:

Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propuso que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*. Calcula, entre veras y burlas, que una generación de tlönistas puede bastar. Ese arriesgado cómputo nos retrae al problema fundamental: ¿Quiénes inventaron a Tlön?

Yo me atrevo a pedir unos momentos para tratar el problema: quienes inventaron la vanguardia latinoamericana, y para dibujar el mapa de mi redescubrimiento de ella.

Ese fragmento de pasado que se denomina vanguardia latinoamericana, fue construido básicamente por las exigencias de un presente muy preciso: la América Latina de los años sesenta y comienzos de los setenta. Un subcontinente cuya situación económico-social y política era juzgada prerrevolucionaria, cuyo debate político-intelectual tuvo en consonancia como tema básico – la teoría social la consideró necesaria estrategia –, la ruptura revolucionaria, su carácter, sus vías. Frente a la situación de dependencia estructural y a la modernización desarrollista, la centralidad de lo político, de la vanguardia político-militar, y una sobrevaloración del Estado marcaron los parámetros de ese debate.

En la segunda mitad de los cincuenta, el empuje de los factores que sustentaban el proyecto de proceso industrializador como sistema nacional autónomo en el Brasil, ya en vísperas de agotarse, y los primeros pasos claros hacia la transnacionalización, llegaron a superponerse. Dieron lugar a un fenómeno paulista que irradió a todo el país: un nuevo empujón industrializador y modernizante, con nuevos

---

3 J.L. Borges, *Prosa completa*. Vol. I, Barcelona 1980, p. 413.

modos de pensamiento y constelaciones de conciencia, unidos a la lógica de los procesos tecnológicos, a la multirrelacionalidad que exigen, y a las relaciones sociales anónimas que los acompañan. El surgimiento de una serie de prácticas de (neo) vanguardia intentó contribuir a la comprensión de las manifestaciones de la pluralización de mundos sociales vividos en la vida cotidiana, en la experiencia de la vida urbana – urbanización de la conciencia –, y de los medios masivos de comunicación. La Poesía concreta, más en particular, se proclamaba heredera de una línea sinuosa en donde incluía a Mallarmé-Pound (método ideogramático) – Joyce (palabra-ideograma, interpenetración orgánica de espacio y tiempo) – Cummings-Apollinaire-Futurismo-Dada-y en el Brasil: Oswald de Andrade (poesía-minuto) y Cabral de Melo Neto (economía y arquitectura funcional del verso). En 1962 Haroldo de Campos preguntaba:

¿Puede un país subdesarrollado producir una literatura de exportación? ¿En qué medida una vanguardia universal puede ser también regional o nacional? ¿Se puede imaginar una vanguardia comprometida? He aquí tres interrogantes fundamentales para la configuración de un contexto crítico adonde se debe situar cualquiera que se proponga hacer arte hoy en día en nuestro país y que asume, al mismo tiempo, la plena conciencia de su *métier* y de su peripecia histórica.<sup>4</sup>

En Iberoamérica la herencia de elementos de la vanguardia resultaba visible entre autores que hacía mucho tiempo se exportaban. Con *Extravagario*, Neruda establecía un diálogo con la antipoesía (surrealismo + humor); desde las páginas de *Lunes de Revolución*, Asturias volvía a lanzar como consigna, transformando dimensiones de audiencia, autoridad y legitimidad, un término reducido hasta ese momento al limitadísimo espacio de los docentes de letras latinoamericanas en los Estados Unidos: realismo mágico, como alternativa frente a un realismo socialista normativo. Esa poética fue asimilada inmediatamente por la crítica a un concepto que el propio Carpentier, quien lo acuñó, había olvidado: real-maravilloso americano. Además, en la práctica de escritores que por fin alcanzaban audiencia continental, como Julio Cortázar, el surrealismo estaba aún a flor de piel. Para no detenernos en los trabajos de Lucio Fontana y en el arte cinético de Soto y Otero.

---

4 En *Tendencia*, 4 (1962): 28.

La invasión que fue derrotada en Playa Girón, la Crisis de los cohetes, pusieron en la política latinoamericana las cartas sobre la mesa y señalaron el margen de maniobra dentro de los procesos de diferenciación que entonces se precipitaron. En 1968 Marcelo de Andrade, "un jeune intellectuel brésilien, militant de la Vanguardia popular revolucionaria" – así presentaba la revista de Sartre a Theotonio Dos Santos y su crítica a las tesis de Debray sobre la táctica revolucionaria en América Latina –, afirmaba:

La tarea principal de la vanguardia del proletariado [es] la constitución y el desarrollo del foco guerrillero [...]. Las condiciones de la lucha de clases en América Latina exigen un nuevo tipo de vanguardia, la columna guerrillera [...]. ¿Cómo asegurar el apoyo de las masas explotadas a la columna guerrillera, de manera que ella sea la vanguardia de los explotados y no su propia vanguardia?<sup>5</sup>

En ese marco ideológico, político y cultural, la reelaboración de las cuestiones del papel y de la función de la *intelligentsia* en el proceso de cambio, el problema de las alianzas (de diversos tipos), visto a la luz de la constitución y la acción de la (nueva) vanguardia, tornó vigente uno de los aspectos que otrora habían contribuido a hacer del surrealismo el tipo clásico de una vanguardia artística y a darle papel paradigmático dentro de la vanguardia histórica. Me refiero al intento de relacionar con los movimientos sociales y revolucionarios de su época, sus propios experimentos y experiencias para rebasar la cultura hegemónica y la crisis de la función del arte dentro de la sociedad burguesa de los años veinte en Francia. De esa manera el concepto de vanguardia, como posición por tomar, se encontró involucrado dentro de discursos culturales determinados por la cuestión del poder, sobre un horizonte politizado y polarizado: voluntad de poder intelectual, ejercicio de poder político-cultural. Los años sesenta son tan lejanos que Fredric Jameson puede proponerse periodizarlos<sup>6</sup>. Por limitado y menguante que sea el recuerdo de los años sesenta latinoamericanos en esta asamblea, pienso que puede retenerse ese rasgo central como el dominante en el debate latinoamericano, dentro de la vastedad de una discusión internacional marcada entonces por

---

5 M. de Andrade, "Considerations sur les thèses de Régis Debray", en *Les Temps Modernes*, 275/XXIV (1969): 2009-2011.

6 F. Jameson, "Periodizing the 60s.", en S. Sayres / A. Stephanson / S. Aronowitz / F. Jameson (Eds.): *The 60s Without Apology*, Minneapolis 1984, pp. 178-209.

lo que se suponía la inminencia de una revolución en la cultura o una revolución cultural.

Retengo algunos elementos de ella, en donde la reflexión sobre la vanguardia de comienzos del siglo volvió a estar al orden del día: la recepción y revitalización norteamericana, antiartística y anties-tablishment, de la vanguardia histórica que nunca había logrado echar pie en los Estados Unidos, de acuerdo con el eje Duchamps-Cage-Warhold, casi ciega a la cooptación del arte modernista y de la *Avant-garde* por los *media* y la cultura oficial; prácticas textuales y teorías del texto, como parte de posiciones, estrategias y metas de aquellos grupos que a la vez que defienden el privilegio político del escritor, se entienden a sí mismos como "vanguardia revolucionaria", antes y después de mayo del 68 en Francia, con su última llamarada surrealista; debate italiano sobre una cultura antifascista en donde cristaliza el concepto de "vanguardia histórica", paralelo a la constitución de una *neo-vanguardia* en torno al *Gruppo 63* y se despliega una reflexión sobre el arte como institución y el fin de las ideologías. La discusión de *Wider den mißverstandenen Realismus* (1957) de Lukács, la *Teoria dell'arte de'avanguardia* (1962) de Renato Poggioli, *Avanguardia e sperimentalismo* (1964) de Angelo Guglielmo, fue tan relevante en ese marco como la búsqueda de variantes y líneas alternativas dentro de la modernidad: trabajos de Foucault sobre Roussel, de Derrida sobre Bataille y Artaud; estudios semióticos sobre Mandelstam, Chlebnikow, Marina Zwetajewa; lecturas de Tommaso Landolfi. Todos esos movimientos y fenómenos, en mayor o menor medida, tuvieron recepción casi inmediata en la vida cultural y artística latinoamericana, incluido el redesubrimiento de Benjamin.

El proceso de desintegración mutua, hasta la separación total, entre vanguardia artística y vanguardia política era el esquema subyacente a la descripción del desarrollo de la vanguardia en el siglo XX según Renato Poggioli. Pero si una y otra vez se habló en los sesenta de "la fine dell'avanguardia" o de "la crise de l'avantgarde", como lo hacían Pasolini en 1966 y Henry Deluy en 1969, ese diagnóstico correspondía a un fundamental optimismo: la contradicción característica para las vanguardias históricas entre "avance artístico" y "movimiento político-social" habría dejado de resultar insoluble.

Dentro del debate latinoamericano, recién asesinado el Che Guevara, en el Congreso cultural de La Habana en enero de 1968,

Adolfo Sánchez Vásquez buscó apoyo en la categoría filosófica de la alienación y en el ideograma del poder creador del hombre, puesto en boga por el marxismo-como-humanismo-integral (Garaudy, Fischer) de la época, para formular también la coincidencia, por fin, de las dos vanguardias, después de medio siglo de desencuentros<sup>7</sup>. La *fata morgana* en donde la *intelligentia* latinoamericana buscaba reconocerse cuando miraba hacia el pasado, la constituía José Carlos Mariátegui y la brevísima acción de la revista *Amauta* (1926-1930). Sus dos declaraciones programáticas principales proponían una dialéctica del desarrollo, justamente lo que entonces se creía requerir:

*Año I, No. 1:*

Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los factores de esta renovación se los llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado todavía. El movimiento – intelectual y espiritual adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de *Amauta* entra en una fase de definiciones [...]. Producirá o precipitará un fenómeno de polarización [...]. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación – políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro.

*Año III, No. 17:*

Hemos querido que *Amauta* tuviese un desarrollo orgánico, autónomo, individual, nacional. Por eso comenzamos por buscar su título en la tradición peruana. *Amauta* no debía ser un plagio ni una traducción [...]. Y presentamos a *Amauta* como la voz de un movimiento y de una generación [...]. *Amauta* ha sido, en estos dos años, una revista de definición ideológica, que ha recogido en sus páginas las proposiciones de cuantos a título de sinceridad y competencia, han querido hablar a nombre de esta generación y este movimiento. El trabajo de definición ideológica nos parece cumplido. La primera jornada de *Amauta* ha concluido. En la segunda jornada, no necesita ya llamarse revista de la "nueva generación", de la "vanguardia", de las "izquierdas". Para ser fiel a la Revolución, le basta ser una revista socialista.

En ese tiempo de divisiones, disidencias, fracciones, fundaciones, el hecho de que Mariátegui hubiera fundado, muy poco tiempo después de publicada esa segunda plataforma en septiembre de 1928, el partido comunista en el Perú, que ese partido hubiera estado en conflicto con la Internacional y que Mariátegui fuera criticado hasta los años cincuenta como populista, hacía más atractivo el espejismo.

---

7 A. Sánchez Vásquez, "Vanguardia artística y vanguardia política", en *Casa de las Américas*, 47/VIII (1968): 112-115.

Cuando hoy se leen las lecturas de Mariátegui practicadas en los sesenta, no puede tratarse de señalar ausencias, de ver en los errores supuestos o reales, faltas de visión. La combinación significativa de ausencias y presencias, marca el camino para llegar a la problemática que da cuenta del carácter sistemático de lo visto y lo no visto. Los textos de Mariátegui tendieron a ser interpretados como trabajo estructurado de desarrollo teórico y de nueva formulación política. Sus "inorgánicas" y grandes intuiciones de método sobre la especificidad del desarrollo histórico latinoamericano y del Perú, su visión voluntarista del marxismo como ética que implicaría una reforma intelectual y moral en el sentido de Gramsci – tal era para Mariátegui la forma de enfrentar las relaciones entre la vanguardia política y artística y las clases populares –, animada por un mito o creencia común movilizadora, que acoplada a la crítica del racionalismo del capital debía hacer de la política un medio de auto-emancipación, se ajustaron a los esquemas del primer Althusser. Hasta la ausencia de reflexión de Mariátegui sobre la problemática del poder se pasó en silencio, para sacrificar en cambio – como si los trabajos de Espinosa Soriano y de John Murra no existieran ya –, ante el altar del conductor espiritual inca y el delirio de Mariátegui acerca de la estructura social incaica como "la más avanzada organización comunista, primitiva".

Las dificultades estructurales para la conceptualización, las históricas para la generalización, dada la heterogeneidad del subcontinente, llevaron a hacer en los sesenta de la noción de vanguardia en Latinoamérica, en su relación con la vanguardia europea, un *ur* como los de Tlön: "la cosa producida por sugestión, el objeto aducido por la esperanza"<sup>8</sup>. La existencia de la categoría histórico-literaria *Modernism* llevó a darle una amplitud inusitada a la noción de vanguardia. Según Angel Rama no solamente Virginia Woolf, T.S. Eliot, Proust y Joyce pertenecen al "vanguardismo europeo"; existen también "grandes escritores (norteamericanos) vanguardistas" (Faulkner, Dos Passos, Hemingway) y, más en general, una "narrativa de vanguardia" latinoamericana que los recibe<sup>9</sup>. El ejercicio de la voluntad de poder político-cultural de Emir Rodríguez Monegal pasaba por el establecimiento de un canon de la nueva novela, some-

---

8 Borges, op. cit., p. 420.

9 A. Rama, "La generación del medio siglo", en *Marcha*, 127/XXVI (1964): 2.



tido a lo que él postulaba como "la línea (corriente) central de desarrollo de la nueva novela", la "novela del lenguaje", normativismo tocado de un terrorismo propiamente moderno de acuerdo con el cual las ficciones de un García Márquez tenían "menos validez", por ser "sobre todo un narrador tradicional", que las de los "creadores de un modelo lingüístico completo y coherente en todas sus dimensiones". Dentro de esa construcción, existen para Rodríguez Monegal "vanguardias en toda Europa y en América del Norte" en la primera parte del siglo, y *Ulysses* resulta la pieza fundamental de "la vanguardia narrativa"<sup>10</sup>. *Modernism* y Vanguardia son una misma noche y en ella todos los gatos son pardos.

La política de interpretación obligaba entonces a darse antecedentes autoritativos y por eso Rama pone en 1972-73 en cabeza de los "vanguardistas", lo que él y parte de la crítica se encontraban en trance de hacer. Con un discurso crítico que pasaba por alto a Borges en *Kafka y sus precursores*, darse a la caza de "precursores, raros, *outsiders*". Así se establecía una continuidad entre la narrativa reciente y la "línea de los marginales": desde José Pereira de Graça Aranha, Julio Torri, José Félix Fuenmayor, Pablo Palacio, Juan Emar y Julio Garmendia hasta Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Se trataría de constructores de una

obra breve dentro de las líneas menos practicadas por el vanguardismo y que sólo será recuperada por las generaciones posteriores o que incluso se halla aún suspendida, a la espera de su apuesta al futuro que todavía no se ha cumplido.<sup>11</sup>

Por otra parte, Rama acogió el mismo esquema con que a mediados de los sesenta se abordó en la Unión Soviética los movimientos y poetas de vanguardia, sin entrar en el detalle de la historia: con un discurso sobre el estilo como categoría histórica, ya puesto en cuestión por los surrealistas, como un "sistema de sistemas", con una "duplicidad", un ala "universalista" (Maiakovsky) y otra "nacional" (Chlebnikow), orientada la primera por o hacia un "sistema internacional" y la otra por o hacia "sistema(s) nacional(es)". El ala universalista se apropiaría en Latinoamérica del modelo internacional y se inscribiría con su ayuda en el "sistema internacional". A

---

10 E. Rodríguez Monegal, *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas 1972, pp. 43, 88.

11 A. Rama, *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá 1982, p. 120.

esas alturas ya se habían producido lo que Hans Platschek llamaba recientemente "fenómenos de *feed back*" y ejemplificaba con la recepción de la pintura de Lam por arte de los grupos *Cobra* y *Phases* y de la *New figuration* en Europa y los Estados Unidos<sup>12</sup>. Borges había sido objeto de una muy elaborada recepción de parte de los practicantes del *nouveau roman*, del *Gruppo 63* y de Italo Calvino, y John Barth le había dado a sus *Ficciones* un papel paradigmático en *The Literature of Exhaustion* (1967), ensayo que constituye el primer manifiesto literario del *Postmodernism*. Sin embargo, y de acuerdo con el esquema según el cual "la vanguardia latinoamericana se movió dentro de esta duplicidad", Borges resultaba para Rama ejemplo de la primer ola y subrayaba

la notoria dificultad que empieza a dominar a Borges en su período narrativo, desde *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* (1938) para apropiarse de su propio contorno, si no es a través de transposiciones simbólicas que le permiten inscribirse en el sistema literario internacional (p. 113).

El debate internacional sobre la vanguardia concluyó a mediados de los setenta, ante la convicción generalizada de una mutación de los problemas de la literatura y su crisis de función en las sociedades de la tercera revolución tecnológica. Los testimonios abundan, y el punto final puede fijarse con cierta seguridad en la encuesta realizada por *Diapraphe* en Francia, con estas tres preguntas:

- Que signifie pour vous la notion d'avant-garde?
- Quelle fonction politique lui donnez-vous?
- Vous considérez-vous comme un(e) vivant(e) ou comme un(e) mort(e)?

No deja de ser divertido que justamente Louis Aragon tuviera que recomendar como necesario, dejar la pretensión de definir con una fórmula precisa qué es vanguardia y en lugar de ello, con un acercamiento historizador, investigar las distintas corrientes o grupos de vanguardia dentro de su contexto histórico, en relación con las funciones cumplidas por ellos<sup>13</sup>. En materia de conceptualización, *Theorie der Avantgarde* (1974) de Peter Bürger fue el producto del buho de Minerva. A partir del teorema marxista según el cual los

12 H. Platschek, "Butch Cassidy und die Fräulein von Avignon", en *Sturzflüge*, 27/VIII (1989): 10.

13 Cfr. "Le moment venu", en *Diapraphe*, 6 (1975): 141-142.

desarrollos históricos sólo se dejan comprender desde el punto de su más alto despliegue, la vanguardia toma una posición clave, tanto dentro de la teoría del arte contemporáneo como para un diagnóstico histórico-filosófico del presente. Desde ella resultan cognoscibles "determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad". La consideración de la vanguardia desde la perspectiva de su "fracaso histórico" conllevaba, sin embargo, no sólo la absolutización de una sola línea vanguardista sino, con la reducción violenta del corpus, la imposición como reguladora de una contradicción válida solamente para la "literatura grande", no para la marginal – aquella entre arte y vida, siendo siempre muy diferente lo que se subsume bajo esos conceptos –, y la opción final por una estética de la negatividad.

En una sociedad en donde el mundo de la mercancía está dotado de una conturbadora y desconcertante multiplicidad, la musealización de objetos es cada vez más rápida. Es una de las formas de garantizar signos sociales de referencia unívocos. La consagración académica e institucional canonizó en los Estados Unidos en los años cincuenta a artistas rechazados o marginales que se convirtieron en clásicos. La segunda parte de los setenta fue la de las grandes exposiciones retrospectivas en las metrópolis europeas y de los Estados Unidos sobre las vanguardias, para integrarlas definitivamente en un nuevo mercado universal. Tanto el cierre del debate sobre la vanguardia como su transformación en materia de enseñanza e investigación académicas y su puesta en escena en el espacio del museo son síntomas de una mutación que Andreas Huyssen trató de formular desde 1981 en *The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s*, corrigiendo algunos de los presupuestos y de los análisis avanzados por Matei Calinescu en *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism: The Culture of Crisis* (1975).

El efecto de la violencia institucionalizada por los Estados militares sobre la vida universitaria latinoamericana, la represión del debate cultural en los setenta, tienen pues que ver con el hecho de que continuemos aún fatigando colecciones de revistas de cinco números, ediciones de poemas de cien ejemplares o antologías totales, necesariamente incompletas, como la muy útil de Hugo Verani en la Serie "Avantguardie Storiche" de Bulzoni Editori de Roma: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)* (1986) y la de Nelson Osorio titulada *Manifestos*,

*proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (1988), en la Biblioteca Ayacucho. No se trata de que hace más de dos décadas se disponía de recopilaciones semejantes en otras literaturas. La cuestión es que campos de interés señalados desde hace casi dos décadas – desde las relaciones del último modernismo con las primeras manifestaciones vanguardistas o el surgimiento de nuevos códigos narrativos en los veinte –, siguen abordándose en buena medida con conceptos, instrumentos de análisis y puntos de vista sobre lo literario unidos a entusiasmos metodológicos, por definición, muy datados.

La nueva conciencia teórica-literaria que afloró en los setenta, con la inclusión de los problemas de la lectura y la recepción, a la vez que destacó como específica la presencia de elementos de la vanguardia – no sólo de los clásicos modernos –, en las ficciones de Cortázar o García Márquez, contribuyó a que se avanzara en un punto clave. Me refiero a la delimitación del objeto de estudio, cuando se trata de vanguardia latinoamericana. Esa nueva determinación se inscribió a contrapelo de una tendencia observable inclusive en el Congreso que dedicó el Instituto internacional de literatura iberoamericana a los *Movimientos de vanguardia en Iberoamérica* (1965): el investigador sale al campo provisto de una red de cazar mariposas y retorna siempre con un nuevo, bello, inédito ejemplar; otro *Boa*, otra *Serpentina*, otro Rafo Méndez, otra proclama postultraísta, otro poema para o protosurrealista. Esa delimitación se cumplió básicamente en tres sentidos.

En primer lugar, se reparó en que los movimiento de vanguardia tienen su lógica y su logística propias. El funcionamiento de la metáfora militar y su definición de acuerdo con la función literaria que cumplen, es clave para las vanguardias. La acción que adelantan sin tener el encargo expreso de una comunidad social, el (auto) encargo que asumen, no es fruto de una falsa conciencia histórica. Se ajusta, a lo largo de las líneas del conflicto social, a una lógica de la contradicción que rige su esquema interpretativo de acción. Situadas, con la conciencia de cuerpo de élite, en "la extrema avanzada" como lo decía en 1929 Carpentier del surrealismo, las vanguardias están al frente del resto y frente al enemigo: se orientan de acuerdo con las posiciones de ese enemigo (principal, inmediato), a partir de él se determinan los frentes. La destrucción de posiciones establecidas, el avance en territorio desconocido, con la pretensión de preparar la

marcha de las formaciones regulares, se condicionan mutuamente. Por ello el dominio del terreno ocupado por otros – y la lucha contra quienes tienen la misma pretensión vanguardista –, es determinante para la supervivencia de una vanguardia.

La pregunta por las condiciones bajo las que cambia la relación entre norma estética, conformación de la norma y función social y bajo las que se transforma la autocomprensión de los escritores, debía permitir historizar la transformación de las estructuras genéricas y de las poéticas de grupo e individuales. Por último, debía abrirse hacia la cuestión del sujeto, en el paso del último modernismo a la vanguardia. La visión del poeta como "Pequeño Dios", por ejemplo, permitiría resolver una demanda de legitimación; la "creación" del poeta adquiere carácter "natural": la rosa florece en el poema. El ordenamiento de instituciones, procedimientos y discursos que constituyeron a los individuos en sujetos, al someterlos a sus efectos de poder, la cuestión del sujeto centrado y descentrado a la vez y el manejo de ese efecto-de-sujeto dentro de los movimientos de vanguardia, ya consiguió bosquejarse.

En segundo término se determinó que los movimientos de vanguardia tienen su propia historia. Dentro de la discusión internacional, Jean Weisgerber propuso a mediados de la década criterios sociológicos para la determinación de las vanguardias, como movimientos o grupos que intentan conscientemente revolucionar la vida y el arte<sup>14</sup>. Vanguardista no es simplemente, tampoco en América Latina, lo que se autointerpreta como la encarnación de la conciencia artística y de la forma de acción poética más avanzadas. Sólo una parte de los grupos iberoamericanos, marcados por la recepción de la literatura moderna, a través de figuras muchas veces menores o epigonales, y en cuya constitución representó en un primer momento elemento determinante el debate de los programas, textos, realizaciones plásticas de los movimientos de vanguardia surgidos en Europa entre 1905-1907 (expresionismo, futurismo, cubismo), operaron como vanguardias.

El interés de la crítica siguió concentrado en el rompimiento con la utilización decorativa del arte modernista (parnasiano) por parte de las sociedades oligárquicas nacionales y el rompimiento con al-

---

14 J. Weisgerber, "Les avant-gardes littéraires au XX siècle. Problèmes théoriques et pratiques", en *Neohelicon*, 2-4/II (1974): 414.

gunas formas ligadas a la mimesis y a la estética de la representación. La confianza en la tecnología y la innovación habría conectado esas vanguardias con el futurismo pero sobre todo con tendencias antitradicionalistas y modernizadoras subyacentes a lo que fue en Europa el desarrollo posterior a la primera revolución industrial. En la década de los veinte, su autocomprensión como "nueva sensibilidad", "espíritu nuevo" – traducción del "esprit nouveau" de Apollinaire pero también de Ozenfat –, habría contribuido a definirlas como una – de por sí variada – dentro de las muchas y multiplicadas respuestas que conforman el conjunto de las reacciones ante las contradicciones y conflictos unidos a un proceso particular. Este no era otro que el de la transformación económica, política y cultural de las sociedades preindustriales latinoamericanas, definidas por un sector agroexportador, de su vía de desarrollo oligárquico dependiente, bajo las condiciones de la nueva situación mundial, con las expectativas de cambios revolucionarios a que daba lugar, y el surgimiento de formas de conciencia y modos de vida en ciudades como Buenos Aires y São Paulo distintos a los de la preguerra.

En este reconocimiento de la historia y del lugar histórico de los movimientos de vanguardia, los avances más notorios se consiguieron en el estudio del modernismo brasileño. La rapsodia mítico-expresionista de *Macunaima*, los fragmentos futuristas de *Memórias Sentimentais de João Miramar* y de *Serafim Ponte Grande*, las dos ediciones de la *Revista de Antropofagia* hasta el momento en que no pudo seguir subsistiendo como hoja semanal, fueron vistos en términos de "metáforas brillantes" para un ángulo particular de conciencia. Habrían partido de una visión tecno-mítica del país: São Paulo = espacio de la modernidad; Brasil = territorio mítico de Macunaima, y de la antropofagia, de *Martim Cereré Cobra Norato*, "cuyas contradicciones se resolvían mágicamente en el reino de la palabra poética"<sup>15</sup>. Y habrían acuñado mitos y formas adecuados a un sector de la vida cultural del Brasil. La conjunción entre la alta burguesía paulista y una *intelligentsia* viajera, innovadora y crítica, pudo fijarse como uno de los motores del movimiento. Al tiempo que se iba dejando atrás las lecturas propuestas por los concretistas, se prestó atención al carácter de esas relaciones: en sus mansiones, los

---

15 A. Bosi, "Moderne e modernista no Brasil", en *Temas*, 6 (1979): 146 ss.

mecenas reunían a políticos del Estado y programaban conferencias de artistas, pero mantenían a los dos grupos rigurosamente separados; se hacían construir salones modernistas no en ellas, sino al fondo del jardín, para reunirse con los artistas a discutir las nuevas tendencias<sup>16</sup>. El rechazo de la oposición imitación-originalidad, para mostrar la presencia de lo extranjero en lo propio, lo que hay de imitado en lo original y de original en lo imitado, como lo ha hecho Jorge Schwarz, no podía caber aún plenamente. Menos todavía se podía captar la acción de la tradición en el modernismo, a través de una búsqueda casi arqueológica, como la ha mostrado Silviano Santiago de manera emblemática, con el viaje de los dos Andrade junto con Blaise Cendrars en busca del barroco setecentista minero.

Ya desde tiempo atrás había consenso en que la expectativa de un futuro del que se sentían participantes los *-ismos*, se vio quebrada con la crisis de 1929-30, cesura cuyas consecuencias económicas y sociales se prolongaron en algunos países hasta el medio siglo. Era sabido que después de tempranas acogidas, el surrealismo había sido recibido como práctica poética y con un notorio desface, por grupos sobre todo peruanos y chilenos que pretendían una ortodoxia. Algunos de esos poetas habrían de contarse entre los muy pocos del mundo entero que siguieron al Breton de *L'Amour fou*. Uno de los descubrimientos de la década fue la amplitud de las manifestaciones de la poética surrealista, con una presencia ya fuera permanente hasta esas fechas o como una etapa de aventuras particulares – el caso paradigmático: Humberto Díaz Casanueva con el gran poemario *Requiem* (1945), escrito en ocasión de la muerte de la madre –, más allá del surrealismo "difuso" e influyente de Vallejo y Neruda. Se impuso por eso una necesaria distinción entre práctica ideológica y artística y en lugar de orientarse por una pretendida actualidad del surrealismo como ideología y actitud moral, se intentó un análisis diferenciado de las posiciones defendidas en su marco. Por otra parte, la consideración histórica del surrealismo ganó terreno con el estudio de César Moro, Octavio Paz, para el que él mismo aportó testimonios<sup>17</sup>, y Césaire con el grupo que trabajó en *Tropiques*.

---

16 C.X. Mendonça. "Um passado recente", en *Veja*, São Paulo, 21.11.1979.

17 O. Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. México 1974, pp. 62-63.

La originalidad de *Tropiques* como órgano de un grupo de vanguardia permitió elaborar con más detalle un interrogante: qué hace latinoamericanas a las vanguardias del subcontinente, en dónde reside lo específico de los "libros mayores" – *Trilce* de Vallejo, *Altazor* de Huidobro, *Residencia en la tierra* de Neruda, *En la masmédula* de Oliverio Girondo – de la poesía de vanguardia iberoamericana. Dos siguieron siendo los principales cortocircuitos interpretativos: los propiciados por la categoría "influencia", lo que bloqueó el estudio de interrelaciones literarias, incluidas las mantenidas con la literatura española hasta la guerra civil, y la interpretación de la sociedad oligárquica como barrera feudal. Se buscó acoplar de alguna manera la vanguardia con "la pequeña burguesía", las "capas medias" y hasta con los trabajadores de la industria manufacturera. Ni lo problemático de la inserción de esos grupos en la sociedad oligárquica ni la modernidad periférica propia de Buenos Aires fue objeto de atención.

El tercer avance en la delimitación del objeto de estudio se centró en la función de la vanguardia dentro de las sociedades del subcontinente. Se elaboró ese proceso propio de los países periféricos, en donde a través del diálogo con la vanguardia histórica los escritores se apropiaron de técnicas y cristaliza la identidad como invento intelectual dentro del discurso literario. En ese punto coincidían las observaciones del joven Carpentier sobre las carencias de "tradición de oficio" en Latinoamérica y la necesidad de apropiarse del arsenal vanguardista<sup>18</sup>, con las de Mário de Andrade sobre los caminos sin salida del modernismo en el plano social y sus logros en cuanto a la renovación de las técnicas artísticas y la nacionalización de la literatura brasileña<sup>19</sup>. Se trató de ir un paso más allá de lo ya indicado por Antonio Candido:

En el Brasil las culturas primitivas se entremezclan con la vida cotidiana o con recuerdos todavía vivos de un reciente pasado. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes respecto a nuestra herencia cultural que a la de ellos mismos. El hábito del fetichismo negro, de las calungas, de los exvotos, de la poesía oral, predisponía a

---

18 A. Carpentier, "Nuestra América ante la joven literatura europea" (1931), en *La Prensa literaria centroamericana*, San José-Managua-Guatemala, 15.10.1976.

19 M. de Andrade, *O movimento modernista*. Rio de Janeiro 1942, p. 43.



aceptar y a asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales.<sup>20</sup>

El núcleo de la cuestión parecía estar en los portadores sociales de ese "aceptar y asimilar", toda vez que a esos "hábitos" no se les reconocía dimensión artística y en países en donde en la época oligárquica ya existía una idea de nación, eran obvias las resistencias a una redefinición de lo que pasaba por ser la cultura nacional. En cuanto al instrumental de medios de la vanguardia, el problema de la función tomó otro cariz, determinado por las consecuencias y condiciones de lo técnico y lo medial para el arte. La originalidad de *Tropiques* a mediados de los cuarenta en su diálogo con el surrealismo provenía ante todo de su "concepción de lo *merveilleux*"<sup>21</sup>, mientras Luis Vidales, el poeta de *Suenan timbres* (1926), al regresar de Francia en 1929, creía poder dejar de lado el surrealismo francés y el surgido entonces en España<sup>22</sup>, para situar así el nuevo arte de la época:

Después de los movimientos *tendenciosos* de los primeros años de la postguerra, que hoy sólo en Suramérica subsisten, las nuevas generaciones se han aquietado por completo y en todas partes de Europa se advierte un retorno al clasicismo.<sup>23</sup>

La respuesta de la vanguardia a la crisis absoluta en la sociedad burguesa de la idea de valor tiene dos caras: el *Readymade* de Duchamps y el retorno de Picasso a un material clásico y una estética clásica de la representación. En los setenta, la estética de la vanguardia, lo maravilloso y el clasicismo se hallan incorporados todos a la vez a la estética de la mercancía y a los productos de los medios electrónicos. En una palabra, para delimitar el objeto de investigación, la historización radical del concepto de literatura requería

---

20 A. Candido, *Literatura e sociedade*. São Paulo 1973, p. 121.

21 M. Hausser, "Tropiques: Une tardive centrale surréaliste?", en *Méluine*, 21 (1981): 254.

22 Cfr. H.U. Gumbrecht, "Warum gerade Góngora?" Poetologie und historisches Bewußtsein in Spanien zwischen Jahrhundertwende und Bürgerkrieg", en R. Wagnig / W. Wehle (Eds.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, p. 148; L. Personneaux, "Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotages", en *Méluine*, 3 (1982): 96-108.

23 En 8 de Junio, 5 (1929): 7; sobre la reacción neoclásica, cfr. S. Faucherau, *Expressionisme dada surréalisme et autres Ismes*, Vol. II Domaine français, Paris 1976, pp. 97-111.

una concretización o un complemento en una tematización de la historicidad de los *media* y de sus relaciones con la vanguardia.

El tema de las relaciones vanguardia artística-vanguardia política siguió siendo determinante en la discusión latinoamericana hasta el momento mismo en que los científicos sociales interrumpieron la búsqueda sobre la cuestión del Estado y el tema de la redefinición de la democracia pasó a ocupar el puesto central del debate ideológico-cultural<sup>24</sup>. También en 1981-1982 tuvo inicio la crisis económica más larga y generalizada del siglo en el subcontinente. Ana Pizarro publicó en ese momento un estudio altamente significativo como balance y comienzo de un desplazamiento. La dimensión social y política de las prácticas de vanguardia – el punto de sutura entre las dos – lo situó en una nueva práctica del lenguaje "en tanto [...] experiencia de ruptura de un lenguaje depositario de viejas estructuras"<sup>25</sup>. Remitió así el dominio de la ideología a la función adjudicada en ella al lenguaje y a la literatura. La nueva práctica, con dos etapas cualitativamente diferentes, de trasplante-adaptación y de modificación de acuerdo a condiciones nacionales e independiente de sus modelos iniciales, debía conducir a minar la ideología y con ello a la transformación social. La tentación de la vanguardia artística (tomar la conducción política) y de la política (una política cultural que no reconoce irreemplazables funciones y tareas del arte), aparecían así contrarrestadas.

A esta posición se habían agregado, dentro de la fragmentada discusión latinoamericana de fines de los setenta, críticas a Lukács, a la descripción fenomenológica y estético-formal de Poggioli, y a las tesis propuestas por Peter Bürger. Se objetó así la determinación normativista de las formas, medios y procedimientos dentro de una concepción catártica del arte, para hacer de ellos problema de visión del mundo y no de técnica, como si los veían Brecht, Benjamin y Tretiajov. Se relativizó la visión de la vanguardia como constelación ahistórica del siglo XX o como centro, etapa intermedia en un progreso lineal de las artes. En cuanto a la *Theorie der Avantgarde*, se

---

24 Cfr. F.H. Cardoso, *Autoritarismo e democratização*. Rio de Janeiro 1975; N. Lechner (Ed.), *Estado y política en América Latina*. México 1981; F. Weffort, *¿Por qué democracia?*, São Paulo 1984; Agustín Cueva, *Las democracias restringidas en América Latina*, Quito 1988.

25 A. Pizarro, "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", en *Araucaria*, 13 (1981): 81.

tomó distancia sobre todo frente a la idea simplista de centrar su concepto en la superación del arte en el reino de la vida práctica, como corolario de una visión venida de Weber de la modernidad y la institucionalización del arte en la sociedad burguesa, y el carácter aporético de su ángulo de enfoque.

Para Ana Pizarro toda ideología funciona a través de signos, de su emisión y recepción: sin signos – dicho con Bachtin – ninguna ideología es pensable. Las posiciones y formulaciones que le han seguido, al bosquejarse con el proceso de redemocratización un reinicio sobre nuevos presupuestos del debate continental, se sitúan sobre otro terreno, en donde el concepto de "representación" no se reduce a un único dispositivo representativo, el literario, que poseería prioridad constitutiva y la noción de estilo deja de estar relacionada con un centro – el sujeto, el arte – y se orienta hacia el concepto de función. Con el uso particular que hacen de categorías como las de "pastiche" y "carnaval" críticos tan diferentes como Santiago y Schwarz, se busca relacionar lo específico de la producción literaria con el conjunto de la constitución de signos y la producción de sentidos históricamente determinados en las sociedades latinoamericanas, en un abrirse de la crítica literaria hacia la cultura<sup>26</sup>. A esa tendencia se une una nueva práctica comparativista, "metacrítica, transnacional, intertextual", según los términos empleados por Edward Said en otro contexto<sup>27</sup>. La historia intelectual es el otro filón que apenas se descubre.

El narrador de *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* sostiene que "las investigaciones en masa producen objetos contradictorios", pero a la vez celebra "la metódica elaboración de *hrönir* (que) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir"<sup>28</sup>. Dentro de la investigación sobre la vanguardia hay (nuevos) materiales que ofrecen las ventajas de esa clase de *hrönir*. No tanto porque permitan determinar dentro de la modernidad históricamente periférica del subcontinente, si tal o cual vanguardia

---

26 S. Santiago, "Permanência do discurso da tradição no modernismo", en G. Bornheim et al.: *Cultura brasileira: Tradição/Contradição*, Rio de Janeiro 1987, p. 136.

27 E. Said (Ed.), *Literature and Society*. Baltimore-London 1980, p. 7.

28 Borges, op. cit., p. 420.

"marcha a la cabeza en retirada" o si "va al abismo", como reflexionaba Brecht, o el por qué de desenfoques como el de Paz, cuando exalta como única posibilidad actual de lo moderno, lo "ultramoderno"<sup>29</sup>. Su poder reside en que con ellos, como sugiere en algún pasaje de *Die Ästhetik des Widerstands* Peter Weiss, la fuerza del recuerdo puede coincidir con la fuerza de un visionario de asomarse al futuro. Los saberes y la escritura que se mueve en la periferia del discurso literario, sobre todo cuando dan lugar a la confrontación, implícita o no, entre muchas posiciones, creo que constituyen *hrönnir* ideales.

A comienzos de siglo, cuando la vanguardia histórica puso en cuestión el concepto hegemónico eurocentrista de arte, como creación de adultos en pleno uso de sus facultades, que habían pasado por una formación académica y pertenecían a la civilización de Occidente (o a su espejo ensoñador: el Extremo oriente), se apoyó en la producción *naïv*, la expresión plástica de los niños, la línea paranoíca y la proyección esquizofrénica, los objetos rituales de los primitivos contemporáneos. Ninguna manifestación artística de América Latina habría podido venir en su ayuda. Después de la Primera Guerra, la desconstrucción del concepto de arte la realiza aquel a quien Cortázar pensó como Marcelo del Campo, con el *Readymade*. La imposibilidad de decidir si se trata de una obra de arte o de un acto polémico contra el arte como institución, si lo decisivo en él es el carácter de cosa o su no transformado carácter de mercancía, si sólo existe gracias al arte como institución social que lo dota de un contexto y a la que él pone en cuestión al revelar su funcionamiento, son cuestiones que la crítica y Duchamps trataron paso a paso de elaborar. Cuando la función del arte está puesta radicalmente en cuestión en la sociedad burguesa, ¿qué es el arte? ¿Pueden hacerse obras (de arte) que no sean arte? ¿Qué hace de la obra de arte una obra de arte? Esos son los interrogantes que articula Duchamps con su *Readymade*, siendo el más célebre de todos el *Urinoir* que tituló *Fountain* y firmó R. Mutt en 1917.

Los años veinte constituyen uno de los momentos culminantes del discurso ideológico sobre América Latina, en la medida en que la dimensión utópica que lo sella se hizo entonces determinante. En una conferencia de 1925, Pedro Henríquez Ureña formuló con énfasis de

---

29 O. Paz, "El romanticismo y la poesía contemporánea", en *Vuelta*, 127/XI (1987): 28; B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*. Vol. I, Berlin-Weimar 1966, p. 26.

profesía, emparentada con la tendencia de la vanguardia a definirse con relación al futuro, este tema central:

[En etapa ya próxima] trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas [literarias], y no tendremos por qué temer el sello ajeno del idioma, porque para entonces se habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo de habla española.<sup>30</sup>

Con un editorial titulado *Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica*, escrito por Guillermo de Torre para el No. 8 de *La Gaceta literaria* (15.04.1927), se inició un debate cuyos principales protagonistas fueron los grupos de escritores de vanguardia reunidos en torno a *Martín Fierro* en Buenos Aires y a la publicación de de Torre y Ernesto Giménez Caballero en Madrid. En una segunda fase de la discusión, publicaciones latinoamericanas como *Amauta*, *Reperitorio Americano*, *La pluma*, *Revista de Avance*, a más de diarios y semanarios participaron o tomaron posición, como lo hicieron Américo Castro, Ortega y Gasset, Unamuno, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas o jóvenes escritores como Jaime Torres Bodet y Alejo Carpentier. En *Le opere e i giorni*, *La Fiera letteraria*, *Die literarische Welt*, *Vient de paraitre* y *Le Revue d'Amerique latine* tuvo también eco la polémica, que decidió a su manera la guerra civil española. Es sobre la tercera fase de la discusión sobre la que quiero llamar la atención.

La *Revista de Avance* incluyó en su No. 19 en 1928 un poema de Giménez Caballero, vanguardista y fascista, que le valió una dura crítica incluida en el No. 15 de *Amauta*. Se trata de un himno celebratorio, dentro de la forma clásica que ya culminó en Píndaro, titulado: *Oda al Bidel*<sup>31</sup>. En él el escándalo, la provocación, ligados al choque, contrastan con la forma clásica y regulan la comunicación. Como en poemas en donde se elogia la belleza de los objetos técnicos – uno de los problemas a los que dio respuesta Duchamps –, se procede a una traducción metódica de los materiales utilizados para la producción del objeto en serie y de su elaboración, a través de una serie de metáforas. La tarea del lector no consiste solamente en descomponer el objeto en sus materiales y recomponerlo como objeto artístico, las palabras son punto de partida y de llegada. Debe descubrir el mecanismo oculto de las imágenes al mismo tiempo que éstas

---

30 P. Henríquez Ureña, *Obra crítica*. México 1960, p. 253.

31 En *Revista de Avance*, 19/III (1928): 45-46.

ejercen su efecto sugestivo, de manera que el proceso de lectura exige la reflexión. Ahora bien, al mismo tiempo que hay una imposibilidad de optar por una estética de la identificación o de la negación, algunas de las imágenes se abren hacia la obscenidad, en la medida en que aquella requiere de la reflexión para cristalizar. La crítica de *Amauta* implica todo un marco de concepciones sobre la misión de la literatura, el carácter de la vida cultural y socio-política. El nuevo lenguaje, el juego sobre los significantes y con los elementos significativos, debía poner en cuestión "el absoluto burgués". Al estar así en relación con la vida, conllevaba un elemento ético. Por eso la actitud polémica contra las moderadas posiciones provanguardistas ("arte deshumanizado") inspiradas por Ortega y Gasset, y la acusación de complicidad con el colonialismo cultural.

Para dotar a la discusión de alcances estratégicos propios, la *Revista de Avance* se propuso, en una huída hacia adelante, buscar "la explicación del problema subterráneo más hondo sobre el cual se mueve la conciencia cultural americana". José Zacarías Tallet redactó un cuestionario para una encuesta sobre "¿Qué es el arte americano?" La amplitud de la nómina de los interrogados, dentro de la que los vanguardistas son minoría, garantizaba que la encuesta proporcionaría un corte transversal en "la realidad histórica contemporánea" – la constelación ideológico-cultural y su conciencia histórica y estética –, en miras a darle existencia a ese arte y esa cultura, frente a los paradigmas eurocéntricos. El texto decía:

1. ¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana?
2. ¿Cree usted que la americanidad es cuestión de óptica, de contenido o de vehículo?
3. ¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América?
4. ¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?

El conjunto de las respuestas se organiza dentro de los límites de un mismo universo discursivo. Preguntas y respuestas difieren de las ligadas al *Readymade*, en la medida en que los ideologemas de lo nacional como proyecto hegemónico y lo americano como horizonte utópico, suscitadores de "comunidades imaginarias", para decirlo con Benedict Anderson, son determinantes. Se inscriben así dentro de todo el movimiento renovador social, político y cultural anti-oligárquico: ese es su denominador común, sin importar adhesiones

o distancias frente a lo experimental vanguardista ni opciones por estilos de desarrollo económico-social. Para situar las posiciones vanguardistas dentro de ese discurso común, hay que establecer significaciones colaterales, bifurcaciones, en fin, diferencias, con una "lectura no lineal", como la que distingue Karlheinz Stierle en Benjamin:

antes de Lévi-Strauss y Michel Foucault, por razones diferentes, es Benjamin quien ha pasado de la lectura de una obra a la lectura de una relación entre obras. La lectura es comprendida como una constelación de discursos.<sup>32</sup>

Al destacar la urgencia de historiar la década de los veinte en América Latina, las ciencias sociales, a la vez que se interrogan hoy sobre el hecho clave que constituye el populismo, han llamado la atención sobre la carencia en la época de dispositivos para abordar el "hecho nacional". La consideración de aquel permite darle nueva densidad a temas harto trillados. Como lo muestra Beatriz Sarlo, actitudes frente al mercado literario o significado de la extracción social, por parte de los miembros de los grupos de Florida y Boedo, quedan desprovistos de un elemento básico para su comprensión, de no relacionarlos con la disputa acerca de quiénes son los "auténticos" portadores de la "herencia nacional" y con la reivindicación de lo "característico argentino"<sup>33</sup>. Al mismo tiempo, esa consideración necesita de una visión contrastiva. Pienso, por ejemplo, en que Manuel Clemente Zavala, surrealista con militancia en el comunismo y Ramón Vinyes, el emigrado catalán que fundó *Voces*, la primera revista latinoamericana de vanguardia, fueron maestros del narrador que ha hecho del discurso nacional, del estado nacional como mitologizado instrumento de modernización, objeto por excelencia de la parodia: García Márquez. Sus textos no pueden estar más lejos de esa "alegoría nacional" ni la experiencia que elaboran más distante de las exclusivas del colonialismo y el imperialismo, en las que Jameson congela toda literatura del Tercer Mundo, con una visión

---

32 K. Stierle, "Walter Benjamin und die Erfahrung des Lebens. In Erinnerung an Peter Szondi", en *Poetica*, 2 (1980): 238.

33 B. Sarlo / C. Altamirano, *Ensayos argentinos*. Buenos Aires 1983, p. 152.

34 F. Jameson, "Third World Literature in the Era of multinational Capitalism", en *Social Text*, 15 (1986): 69.

cercana a la de la III Internacional, así se refiera al capitalismo multinacional<sup>34</sup>.

Quiero hacer una última consideración, ahora que el mundo va siendo cada vez más Tlön Uqbar. El reemplazo de la dominación oligárquica como proceso característico de los veinte se prolongó en ciertos casos hasta los años cincuenta, lo adelantó una alianza de fracciones de clase dentro de la que se incluyen lo mismo grupos oligárquicos modernizadores que sectores del empresariado industrial, y en tres cuartas partes del subcontinente la industrialización se inició después de la Segunda Guerra. Dentro de ese contexto y de la discusión sobre el populismo, Enzo Faletto destaca una diferencia en el "conjunto de procesos políticos, sociales que cuestionan la dominación oligárquica":

[unos se hallan] vinculados a los sectores medios y otros más vinculados a ciertos segmentos de la juventud que no quiere identificarse sin más con los sectores medios y quieren asumir una posición muy similar a la de sus congéneres rusos. Quieren ser *intelligentsia* e *intelligentsia significativa*. Los que piensan por sí mismos y no representan a ningún interés social concreto. Además, aparecen otros movimientos como los militares jóvenes, tanto en Brasil como en Chile.<sup>35</sup>

Lo que parece obvio para el movimiento de Reforma universitaria iniciado en Córdoba, no lo es tanto para la vanguardia. Sin embargo, el abandono del reduccionismo clasista permite no sólo apreciar la diversidad de puntos de partida, la variedad de lógicas en materia de formas y en el campo de las reglas particulares a las que obedece cada uno de los tipos de arte intentado, en fin la multitud de modos de visión, de clases de obra y de lectura a que dan lugar. Es ante todo un presupuesto para poder cumplir efectivamente dos cometidos que están abiertos.

En primer lugar, para hacer jugar una diferencia. En los dos volúmenes dedicados a *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, dentro de la *Comparative History of Literature in European Languages*, la vanguardia aparece como "un aspecto particular – la punta – de la modernidad"<sup>36</sup>. Se distingue claramente entre lo moderno (*modernist*), con autores como Kafka, Proust, Joyce, Larbaud, Pound, T.S.

35 E. Faletto, "Sobre populismo y socialismo", en Seminario: Ideas y Experiencias socialistas. *Academia de humanismo cristiano*, Santiago de Chile, 22.07.1985, p. 8.

36 J. Weisgerber (Ed.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Vol. I, Budapest 1984, p. 72.



Eliot, Virginia Woolf y la vanguardia (histórica y *neo*-). Las dos corrientes se correlacionan – es lo que documentan el antivanguardismo acérrimo de Adorno, el antimodernismo de un Lukács – hasta el medio siglo, gracias a una serie de oposiciones dicotómicas jerárquicas: olvido-recuerdo, acción-análisis, rompimiento radical – convención de la repetición analítica, dependencia de los meta-relatos – duda intelectual, además de las inventariadas entre estéticas y concepciones de la obra. Desde entonces tendieron a apagarse, hasta que el *Postmodernism*, como relación no de tipo existencial con un fuerte componente – afirmado o negado – de memoria, sino como una de espacio discontinuo para la que experiencia y expresión son categorías anacrónicas, las saca de circulación. La búsqueda de una teoría epocal, con una periodización propia, para la literatura de la modernidad periférica del subcontinente, en su relación contradictoria con el proceso tecnológico y social de modernización, impulsada por Evelyn Picon Garfield e Ivan Schulman<sup>37</sup>, ha de incorporar tales consideraciones, como parte de un indispensable diálogo.

Por otra parte, de ese diálogo depende el desarrollo de un aspecto descuidado, unido a la problemática: "Vanguardia europea en el contexto latinoamericano". Me refiero al trabajo sobre una línea de pensamiento europea opuesta, para decirlo globalmente, a aquella cuya figura determinante sigue siendo Hegel. A esa corriente se agrega la acción personal en casos como los de Pierre Mabille, Benjamin Péret, pero también Juan Larrea, Blaise Cendrars o Roger Callois. Me queda por decir que tal vez por ese camino los textos y las prácticas de la vanguardia latinoamericana, constituida en esfera de pluralidad, pueden abrirse a una nueva inversión libidinal unida a su dimensión utópica.

---

37 E. Picon Garfield / I. Schulman, *Las entrañas del vacío*. México 1984, (26) 136.